

Het is de vrijheid die ons leidt: over de hoop in een duister sprookje

Francis Maes

In oktober 1884 ging in Moskou *Tsjarodejka* van Ippolit Sjpazjinski in première. Tsjajkovski las het toneelstuk op 19 januari 1885 en besloot onmiddellijk dat hij het onderwerp van zijn volgende opera in handen had. Hij contacteerde meteen de auteur, die zich bereid verklaarde mee te werken aan de noodzakelijke omvorming van het drama tot een libretto. In februari huurde Tsjajkovski een landhuis in Majdanovo, een dorp bij Klin, waar hij zich een jaar lang in de Russische natuur zou terugtrekken om drie projecten te realiseren: de omwerking van zijn vroege komische opera *Vakoela de smid* tot de nieuwe opera *Tsjerevitsjki* ("De laarsjes", naar het verhaal *Kerstnacht* van Gogol), de programmasymfonie *Manfred*, en *Tsjarodejka*. De opera was in september aan de beurt. Voor het eerste bedrijf had hij, naar eigen zeggen, maar vijf dagen nodig gehad. In februari 1886 ging hij verder. De componist overtuigde de auteur om de oorspronkelijke structuur van het drama in te perken van vijf tot vier bedrijven.

In die periode had Tsjajkovski energie te over. Hij had zich een superieure techniek eigen gemaakt, die hem in staat stelde snel en efficiënt te werken. Bovendien beschikte hij voortaan over een onwankelbaar werkritme, dat zijn creatief werk in een stroomversnelling bracht. Met de huur van een huis in Majdanovo zette hij de eerste stap in de verwezenlijking van een jarenlange droom om zich terug te trekken in de inspirerende Russische natuur. In een brief aan Nadjezda von Meck springt de creatieve energie die hij toen ondervond van het blad: "*Ondanks de vrieslucht dwingt een bijna lenteachtige zon overdag de sneeuw tot smelten, terwijl de nachten altijd baden in het maanlicht, en ik kan niet beschrijven hoe dit Russische winterlandschap mij betovert! Ik ben met koortsige, vurige energie beginnen werken aan Vakoela. Ik ben door en door gelukkig.*"

De weerbarstige partituur van *Manfred* vroeg een grotere inspanning dan Tsjajkovski had ingeschat. Met *Tsjarodejka* kon hij de last van dat zwaarwichtige werk van zich afschudden. Hij begon aan de opera meteen nadat hij de laatste noot van *Manfred* had geschreven. Tsjajkovski was geen componist die ideeën en plannen lang met zich meedroeg. Eens hij besloten had een project aan te pakken, ging hij aan het werk.

Historisch drama of duister sprookje?

Over de keuze van *Tsjarodejka* als onderwerp voor een opera bestaat heel wat onbegrip. Het opzet en de inhoud van het toneelstuk waren tijdgebonden. Tijdens de regering van Alexander III was de tijd van de geëngageerde literatuur, die de relatief liberale regeerperiode van Alexander II had gekenmerkt, grotendeels voorbij. Voordien hadden Russische schrijvers hun werk aangegrepen om het maatschappelijke debat over actuele politieke en sociale problemen aan te scherpen. Het genre van het historische drama, zoals het werd beoefend door Poesjkin en Lev Mej, was een belangrijk forum om na te denken over de Russische geschiedenis en lessen te trekken voor de toekomst. Die vorm van geëngageerde historisch drama kreeg geen kans meer onder Alexander III. Zowel in de literatuur als de schilderkunst maakte het kritische realisme plaats voor het

Russische genretafereel. De voorstelling van historische of volkse personages verloor zijn kritische aspect.

De voornaamste aantrekkingskracht van *Tsjarodejka* was Sjpazjinski's doorgedreven studie in historische lokale kleur. Hij bevolkte het drama met talrijke nevenpersonages die zo uit de genreschilderijen van toen lijken gegrepen: haveloze boeren, drinkebroers, een rondtrekkende monnik, *skomorochi* (Russische speellieden), een oude klerk die angst zaait voor vermeende hekserij, een boze tovenaardie met een geheimzinnige gifbeker het drama naar zijn lugubere ontknoping voert.

Tsjarodejka speelt zich af in Nizjni Novgorod in de vijftiende eeuw. Toch is het toneelstuk geen historisch drama. De historische achtergrond is weinig meer dan dat. Het is een typisch kostuumdrama, waarin passionele conflicten zijn uitgewerkt in een historisch decor. Als historische studie mist het de diepgaande analyse van historische processen die de grote drama's van Sjpazjinski's voorgangers, zoals Poesjkin en Lev Mej, kenmerken. Voor Tsjajkovski was dit geen bezwaar. In zijn historische opera's, *Opritsjnik*, *De maagd van Orléans* en *Mazeppa* had hij zich al geconcentreerd op de passies en duistere drijfveren van de personages, eerder dan op historische analyse. In *Mazeppa* tekent Tsjajkovski weliswaar de complexiteit van het karakter van de grote Oekraïense tegenstander van Peter de Grote, maar stelt de historische legitimiteit van de Russische tsaar niet in vraag. Ook de officiële ideologie dat Oekraïne niet zonder Rusland kon bestaan en nooit als onafhankelijke staat kon overleven trekt de opera niet in twijfel. De historische achtergrond van *Tsjarodejka* stelde de componist voor geen grote problemen. In die fase van zijn ontwikkeling beheerste Tsjajkovski de Russische historiserende stijlen zodanig virtuoos, dat de snelle compositie van het folkloristische eerste bedrijf niet als een verrassing komt.

Eerder dan een historisch drama kunnen we *Tsjarodejka* beter zien als een duister sprookje. De karakterisering van de personages houdt het midden tussen psychologische karaktersketching en de types uit sprookjes en legenden. Het drama gaat enerzijds diep in op de conflicten en passies van de hoofdpersonages, maar we komen weinig te weten over hun voorgeschiedenis en de motivatie van hun acties. Het blijft onduidelijk waar dit drama precies heen wil: naar een psychologisch drama of een sprookje. Omdat de psychologie van het laatste bedrijf niet echt overtuigt, is het wellicht productiever om het karakter van het sprookje meer op de voorgrond te plaatsen in de interpretatie. We kunnen de personages zien als types: de vorst, de vorstin, de jager, de herbergierster, de tovenaardie... Sprookjeselementen sturen de actie: de jachtpartij als symbool van erotische passie, de boze tovenaardie, de gifbeker, de vorstin die zoals de stiefmoeder van Sneeuwwitje Nastasja verleidt om gif te drinken met een praatje over water uit een heilzame bron. Het sprookje is echter van een extra duistere soort, omdat het goede niet in staat is het kwaad te overwinnen. In dit verhaal over passie, geweld, haat en wraak staan liefde en onschuld uiteindelijk machteloos.

Mea culpa

Ondanks zijn enthousiasme bij de compositie moest Tsjajkovski uiteindelijk toegeven dat hij de opgave enigszins had onderschat. De samenwerking met de auteur verliep nochtans vlot. De verstandhouding was uitstekend. Tsjajkovski prees Sjpazjinski als een ideale partner. Toen de opera in productie ging, bleek echter dat het libretto te veel bij het gesproken toneelstuk bleef. Er was teveel tekst, hoezeer de componist er ook het mes in zette. Tsjajkovski vond niet meteen een antwoord op de oeverloze, overdreven

verbale stijl van de auteur. Sjpažinski experimenteerde met archaïsmen in de tekst, met dialect, met ongewone zegswijzen en grammatica. Studie van het libretto maakt duidelijk dat Sjpažinski vooral werkte op het niveau van het taalkundige detail. Hoe de personages precies spraken was voor hem een cruciaal element in de karakterisering. Tsjajkovski had echter grote lijnen nodig, een breed panorama aan gevoelens en situaties. Zijn compositie kunnen we dan ook lezen als een indrukwekkende poging om via de muziek orde te brengen in het oeverloze materiaal.

Tsjajkovski had de rol van Nastasja gepland voor Emilia Pavlovskaja, de sopraan die Tatjana had gezongen in de Sint-Petersburg productie van *Jevgeni Onegin* van 1884. In de rol van Nastasja voldeed ze niet aan de verwachtingen. Tijdens de repetities was ze haar stem kwijt. Bij de première op 20 oktober 1887 deed ze aan overacting. Ze miste zelfs een entree waardoor Tsjajkovski de opvoering moest stilleggen. Gelukkig waren de andere rollen uitstekend bezet. Ivan Melnikov was een schitterende Vorst Koerljatev. Fjodor Stravinski, de vader van Igor, was onovertroffen in karakterrollen en zong Mamyrov, de puriteinse, achterdochtige klerk.

Na de première moest de componist toegeven dat het resultaat niet voldeed. *“Tsjarodejka valt niet erg in de smaak, en de schuld hiervoor ligt bij mij, en vooral bij Ippolit Vasiljevitsj. Hij kent het theater heel goed, maar heeft weinig ervaring met de typische eisen van een opera. Hij gebruikt te veel woorden, conversatie heeft te sterk het overwicht op de lyriek. En hoezeer ik zijn tekst ook inkortte, de scènes bleven te lang. Maar in vele opzichten ben ik ook schuldig.”*

Op 25 november excuseerde hij zich bij de directeur van de Keizerlijke Theaters, Ivan Vsevolozjski: *“ik ben beschaamd voor u, voor de artiesten, voor de hele wereld. En toch denk ik, diep in mijn hart, dat het fiasco niet verdiend was, dat de opera niet zo slecht is als de kranten van Petersburg met unanieme vijandigheid hebben gemeld.”*

Tsjajkovski's eigen analyse komt in grote lijnen overeen met het verdict dat de muziekkritiek en de geschiedschrijving over het werk hebben uitgesproken. Waarom, kunnen we ons afvragen, heeft hij niet vroeger ingegrepen en het onderwerp ingeruild voor een ander? Zoals we hem kennen, zou dit niet in zijn karakter en werkmethode hebben gelegen. Tsjajkovski dacht pragmatisch en functioneel. Als hij een nieuwe opera had beloofd aan de zangers en de directie van de Keizerlijke Theaters kwam die er ook. Na afloop oordeelde Tsjajkovski vaak negatief over zijn gepresteerde werk. Hij was een componist die evolueerde van werk tot werk. Onderweg van richting veranderen was niet zijn stijl.

Nastasja en het Eeuwig-Vrouwelijke

Wat Tsjajkovski in het onderwerp heeft aangetrokken kunnen we niet precies achterhalen, maar er zijn wel aanwijzingen. De voornaamste lezen we in een brief aan Emilia Pavlovskaja, de sopraan voor wie hij de rol van Nastasja had gepland:

“Verleid door Tsjarodejka, heb ik op geen enkele manier verraad gepleegd aan de radicale drang van mijn ziel om in muziek weer te geven wat Goethe heeft verwoord: das Ewig-Weibliche zieht uns hinan (“het Eeuwig-Vrouwelijke is wat ons leidt”). Dat in Nastasja de

krachtige schoonheid van de vrouwelijkheid zo lang verborgen bleef achter het uiterlijk van een verdorven vrouw vergroot nog haar theatrale aantrekkingskracht. Waarom hou je van de rol van La Traviata? Waarom moet je van Carmen houden? Omdat in die beelden schoonheid en kracht voelbaar zijn onder hun ruwe uiterlijk.”

De verwijzing naar *Carmen* en *La Traviata* is treffend. Tsjaikovski was erg onder de indruk van beide opera's. *Carmen* had hij meteen uit het hoofd geleerd nadat hij de opera in 1876 in Parijs had gezien. Beide opera's leerden hem dat het genre geen goden, helden en koningen behoeft, maar evengoed gewone mensen kon portretteren. De voorbeelden van Verdi en Bizet legden mee de basis voor Tsjaikovski's groeiende interesse in een realistische operastijl. De gelijkenis tussen de personages van Nastasja en Carmen springt in het oog. Ze zijn beiden vrouwen met een zedeloze reputatie, maar met een grote innerlijke kracht. Zoals Carmen verkiest ook Nastasja te sterven dan toe te geven aan de eisen van een man die ze niet bemint. *Carmen* speelt zich af in een milieu van zigeuners en smokkelaars, *Tsjarodejka* is ook bevolkt met haveloze personages aan de rand van de maatschappij. De beide drama's baden in een sfeer van bijgeloof en occultisme. Carmen is een waarzegster, Nastasja een vermeende tovenares. *Carmen* speelt in op de romantische fascinatie voor het zigeunerbestaan als symbool van de vrijheid. Ook in *Tsjarodejka* is Nastasja's herberg een toevluchtsoord voor wie wil ontsnappen aan wet en autoriteit.

De idee van de vrijheid is wellicht de leidende gedachte in dit duistere drama. Zoals in *Carmen* wordt vrijheid gekoppeld aan een beeld van vrouwelijkheid. De vrijheid die Carmen incarneert is vooral een seksuele vrijheid. In Bizets opera kan zij die rol vervullen, omdat zij als zigeunerin buiten de maatschappij staat. Zij verstoort de maatschappij en ontwricht het evenwicht waarop de sociale orde is gebaseerd. Zij bedreigt de sociale orde van buitenaf. In *Tsjarodejka* komt het appel tot vrijheid van binnenuit. Nastasja is geen vreemdelinge. Haar muzikale portret verbindt haar uitdrukkelijk met het Russische volk. Haar portretterende aria in het eerste bedrijf is opgebouwd met volksliedcitaten. Zij incarneert een vorm van zuiverheid en onschuld, die de machthebbers verontrust.

In haar prachtige aria in het eerste bedrijf vereenzelvigd zij zich met de Russische natuur, die haar inspireert tot gevoelens van vrijheid en emotionele verheffing:

Kijk toch wat een weids uitzicht, geen horizon te zien.
Hoe langer je kijkt, hoe meer je ervan houdt,
en in jezelf ontstaat diezelfde ruimte,
als een vrije vogel kun je vliegen, je ziel stijgt op
in de eindeloze ruimte.

Tsjajkovski onderlijnt de zuiverheid van Nastasja's gemoed met de herneming van het volkslied waarmee de opera was begonnen. Enig mooi is het hymneachtige karakter van de muziek. We kunnen haar horen als een geïnspireerde echo van Tsjaikovski's eigen verdieping van zijn religieus gevoel tijdens zijn verblijf in de Russische natuur van Majdanovo. Uit zijn brieven en dagboeknotities blijkt immers zijn groeiend religieus besef.

De vrijheid die Nastasja belichaamt kunnen we in het eerste bedrijf associëren met een drang naar maatschappelijke en politieke vrijheid. Voor de gasten is haar herberg een vrijplaats, waar ze kunnen ontkomen aan de tirannie van hun vorst. Gaandeweg wordt echter duidelijk dat de idee van seksuele vrijheid de overhand neemt. Zowel de vorst als

zijn zoon Joeri willen met Nastasja ontsnappen aan de maatschappelijke dwang waaraan ook zij onderhevig zijn. Joeri zweert een gedwongen huwelijk af en kiest ervoor om alles achter te laten en met Nastasja weg te trekken. Zijn vader, vorst Koerljatev, weet zoals Don José in *Carmen* de erotische macht die Nastasja over hem uitoefent niet te plaatsen, en reageert met een dreigement van verkrachting, vernietigende jaloezie en de moord op zijn zoon. Hij ziet de boze tovenaars Koedma als de duivel die de kwellingen van de hel over hem afroept.

De muzikale storm waarin de opera eindigt herinnert aan de stormmuziek van de vroege symfonische fantasie *Francesca da Rimini*. Dit orkestwerk was een muzikale verwerking van een vergelijkbare thematiek. Gebaseerd op de vijfde zang van de *Divina commedia* van Dante vertelt de muziek het verhaal van een oprechte liefde, die toch wordt gestraft met een eeuwige kwelling omdat zij de goddelijke en maatschappelijke wet overtrad.

Met onze moderne blik kunnen we de kunstwerken van de negentiende eeuw over seksuele schuld en vernietigende passie lezen als de uiting van een onzeker tijdperk. Hoe de nieuwe ideeën van seksuele vrijheid konden worden gerijmd met het behoud van de maatschappelijke orde is een terugkerend thema in veel kunst van het Victoriaanse tijdperk. In *Francesca da Rimini* en *Tsjarodejka* maakt Tsjaikovski in zijn muziek nochtans duidelijk waar zijn sympathie naar uitgaat. Het ideaalbeeld van de seksuele vrijheid beantwoordt de componist met zijn meest geïnspireerde muziek.

Als drama is *Tsjarodejka* ongemeen duister, als tekening van het personage van Nastasja is de muziek uitgesproken hoopvol. Wanneer Tsjaikovski in zijn toelichting aan Emilia Pavlovskaja sprak over de kracht van de vrouwelijkheid in de personages van Carmen, Violetta en Nastasja, alludeerde hij wellicht op het ideaal van seksuele en emotionele vrijheid dat zij vertegenwoordigen. Misschien moeten we zijn citaat van Goethe niet lezen als “het Eeuwige-Vrouwelijke is wat ons leidt”, maar als “het is de vrijheid die ons leidt”.